

Os estudos sobre as limitações do *folclore* e o alcance da *cultura popular tradicional* em Cuba

JESÚS GUANCHE

OS DIFERENTES discursos sobre a reivindicação de valores culturais nacionais e regionais diante da invasão crescente de mensagens estrangeirizantes, por intermédio das multinacionais da informação manipuladora, têm mobilizado diversos estudiosos na América Latina e do Caribe para questionar as bases etimológicas de termos e conceitos provenientes de outras latitudes para adequá-los a uma realidade em constante mudança. Isto é, para inseri-los no tronco das repúblicas de Nossa América, tal como propunha José Martí no seu texto histórico.

Um desses discursos foi a discussão sobre se o campo disciplinar dedicado ao estudo das tradições populares devia ou não continuar denominando-se *folclore* e sua necessária substituição por uma categoria mais operativa e próxima da realidade da América Latina e do Caribe.

No caso de Cuba, autores de reconhecido prestígio, como Carolina Poncet y de Cárdenas (1879-1969),¹ Fernando Ortiz (1881-1969)² e José Luciano Franco (1891-1989),³ para dar alguns exemplos, haviam utilizados o termo *folclore* na sua acepção positiva, como referente para o estudo e divulgação de diferentes aspectos das tradições populares de Cuba. Esse termo se manteve posteriormente em outros autores conhecidos, como María Teresa Linares (1920-),⁴ Rogelio Agustín Martínez Furé (1937-)⁵ e Miguel Barnet (1940-),⁶ entre outros, os quais contribuíram com importantes reflexões sobre o valor patrimonial do folclore e como fator substantivo da identidade nacional.

Um importante defensor, estudioso e divulgador dessas manifestações foi também, sem dúvida, Samuel Feijóo (1914-1992), que desde 1958 assumiu a edição da revista *Islas*⁷ da Universidade Central de Las Villas e dirigiu o Departamento de Estudos Folclóricos, além de colaborar em várias publicações periódicas. Além de seu trabalho como literato e ensaísta, sua relação principal com a etnologia e o folclore se destaca na compilação de tradições orais dos camponeses cubanos. Também fundou e dirigiu desde 1959 a revista *Signos*, que manteve esse perfil editorial.⁸

No final da década de 1970, o crítico, editor e tradutor Desiderio Navarro (1948-) publicou um importante texto sobre *El folclor y unos cuantos peligros*,⁹ onde sublinha, no âmbito do estudo, os perigos do empirismo: a tendência da

aproximação não sociológica e não classista das obras folclóricas, e o a-historicismo na concepção do destino histórico do folclore. Nesse sentido, o autor adota um conceito circunscrito de folclore que compreende só “a criação artística popular cujas tradições tiveram seu início em sociedades pré-industriais e que, em muitos casos, mantiveram-se vivas até nossos dias”.¹⁰ Uso esse que também realizam outros prestigiosos autores, como Gúsev e Kagan, citados por Navarro. Esse ponto de vista diferencia Navarro de outros autores latino-americanos que utilizam uma categoria ampla sobre a cultura quotidiana dos setores sociais mais humildes, limitando-se a seu conteúdo artístico.

Na mesma década de 1970, o musicólogo e pedagogo Argeliers León (1918-1991), que havia publicado vários trabalhos com essa mesma concepção positiva,¹¹ escreveu um roteiro para o programa de televisão *Arte e Folclore* no qual apresentava um questionamento crítico sobre a conotação classista do folclore. Após uma análise da origem histórica, as considerações sobre a curiosidade romântica de conservar o folclore e as características dessas manifestações, o autor sintetiza:

O *folclore* não é mais do que o conjunto de manifestações culturais dadas na classe dominada, condicionado historicamente pela natureza da situação classista (desenvolvimento da luta de classes e suas peculiaridades), e cujos produtos (manifestações), por essa mesma composição classista, possuem um valor de uso acima do valor de troca, até o ponto de este último ficar reduzido àquele. Quando o valor de troca aparece é por causa de sua utilização, amiúde deformadora, por parte das empresas capitalistas que dirigem a classe dominante.¹²

Com esse critério, o autor propõe estudar a *cultura* na sua mais ampla acepção antropológica como um sistema de relações sociais em seis níveis intervinculados: relações de produção, relações comunais, relações participativas, relações circunstanciais e relações familiares e supranaturais, que explica muito sucintamente. Essa ideia geral hierarquizada dentro da categoria de *cultura* aquilo que em outras condições históricas era tido como simples “saber do povo” e não como um saber fundamental para a continuidade cultural dos grupos humanos; isto é, como sua memória coletiva.

Paralelamente, os estudos do coreógrafo Ramiro Guerra (1922-), dedicados à *teatralização do folclore*, projetam-se para a valorização patrimonial dos conteúdos artísticos da tradição cênica e de dança e música de diferentes manifestações da cultura popular tradicional cubana em vários contextos, especialmente naqueles alheios a seus espaços habituais.¹³ Nesse sentido, o autor indica quatro estágios na identificação do denominado “fato folclórico”:

- Identifica como “foco folclórico” a manifestação em seu mais puro estado: aquele ligado internamente a um rito, a um hábito de recreação, a uma tradição ou a um imperativo social;
- Naquilo que denomina “projeção folclórica”, as manifestações surgidas do primeiro são apreendidas em seus aspectos formais, como valores

musicais, de dança, literários e plásticos, porém desvinculados de seus conteúdos originais, isto é, que perderam vigência no âmbito cultural do grupo que o exerce ou da época que o revive;

- A denominada “teatralização folclórica” é um trabalho técnico e especializado que desenvolve e amplia, com as necessárias estilizações, as manifestações folclóricas, sem fugir dos marcos ou limites que podem deformá-lo ou dimensionar o foco comunicativo daquilo que se chama espetáculo teatral; e
- Localiza-se no âmbito da criação artística, inspirada na linguagem folclórica nacional. Aqui o artista manipula a tradição folclórica segundo seu leal saber e entender: ele a toma, retoma, recria e utiliza como sujeito das mais atrevidas lucubrações, cujo sucesso ou fracasso depende do talento individual do criador. Ele poderá fazer uso de todas as licenças, porém a validade será determinada pela capacidade de reinventar a tradição, de remodelar seus padrões, sem se perder no uso e abuso da imaginação (Guerra, 1989, p.5-8).

Como podemos ver, exceto na *identificação* do primeiro estágio, no resto dos estágios que Ramiro Guerra propõe são efetuados diversos níveis de manipulação. Isso é válido como motivo para a criação artística de qualquer tipo, seja profissional, seja de amadores, porém o resultado cênico será outro. Na “projeção folclórica”, o aprendizado sistemático se circunscreve, seletivamente, aos valores musicais, de dança, literários e plásticos; quer dizer, parte que se deseja projetar para um público conhecedor ou não do fato de referência. Na “teatralização folclórica”, são necessárias as estilizações para transformar o folclore em espetáculo teatral, o que, inevitavelmente, apaga as fronteiras culturais que lhe serviram de motivo. No quarto estágio, o desafio é a criação livre a partir de alegorias mais ou menos próximas do motivo de inspiração.

Esse é, sem dúvida, um tema muito delicado e com uma oscilação extremamente ampla de resultados, que vai da própria coreografia de Ramiro Guerra ou do excelente trabalho do Conjunto Artístico Maraguán, de Camagüey, até as encenações que se realizam quase diariamente por e para o turismo internacional, nas quais, por exemplo, os orixás deixam de ser deidades respeitáveis para se converterem em vistosos modelos de cabaré. Isso é muito questionável do ponto de vista ético quanto à opinião e ao sentimento dos crentes, pois muitos outros praticantes não aceitariam (e isso é outro exemplo) ver virgens e santos do catolicismo utilizados em encenações mostrando a pele e em plena efervescência lasciva, nus da cintura para baixo.¹⁴

Nesse contexto, a revista *Revolución y Cultura* também ofereceu suas páginas para vários trabalhos. Nela, um grupo de autores abordou a importância de valorizar a *cultura popular tradicional* como substituta do anglicismo *folclore*, em razão das implicações claramente indicadas no mencionado texto de Argerliers León e sobre determinadas manifestações particulares.

Autores como Rafael Cerezo (1930-) e Marta Ezquenazi (1949-) divulgaram resultados parciais do trabalho que estava sendo realizado durante os primeiros passos do *Atlas etnográfico de Cuba, cultura popular tradicional* com o intuito de visibilizar esses valores culturais perante a opinião pública. Cerezo abordou a obra de uma pintora popular autodidata,¹⁵ enquanto Ezquenazi abortou diversas transcrições e exemplos do *punto cubano* e dos cânticos de altares que logo iriam enriquecer a documentação do tema da música.¹⁶

Em 1976, Dennis Morenos (1939-) publica um artigo que, após avaliar as limitações conceituais do folclore, como fato cultural e como campo de estudo, faz alusão ao referido trabalho de Argeliers León e reflete sobre determinados aspectos operacionais de pesquisa identificados como “cultura material” e “cultura intelectual”, dois subconjuntos interativos que permitem conhecer desde a indumentária pessoal e as construções até a culinária e seus saberes.¹⁷ Nesse caso, o mais importante é a significação que essas manifestações têm no contexto de Cuba. Em concordância com suas ideias, o autor publicou diversos artigos e monografias sobre a cultura popular tradicional cubana.¹⁸

No meu caso, primeiro publicaram o artigo sobre a “Significación de la cultura popular tradicional”,¹⁹ já relacionado com o início da elaboração do mencionado *Atlas*. Nesse trabalho pretendia-se ressaltar que a categoria de *cultura popular tradicional* não era uma mera construção de três termos somados que podiam ser colocados arbitrariamente em um contexto semântico, mas que essa é a ordem sintática (e não outra). Isso porque a *cultura* é um substantivo-chave da própria condição humana com as qualidades do *popular*, no aspecto criativo, e do *tradicional*, no aspecto perdurável. Essa noção de *cultura* não se limita ao estritamente artístico, mas o envolve, enquanto adotamos, no nosso artigo, a concepção antropológica da cultura em sua dimensão holística. Nesse sentido, tomamos a licença de parafrasear e sintetizar o que foi dito até aqui:

esse conjunto de valores criados é cultura, enquanto reflete seu modo de vida de maneira integral e abrange a totalidade de suas manifestações, isto é, as diversas formas de suas relações sociais; é popular, porque o povo é o criador e portador de seus valores, que transmite de uma geração para a outra, valores dos quais participa, consome e aproveita; e é tradicional porque a tradição é uma regularidade que caracteriza a perdurabilidade das manifestações culturais ao longo do tempo, assim como seu índice de desenvolvimento a partir de um contínuo processo de assimilação, negação, renovação e mudança para novas tradições.

Dessa forma, a noção de *tradicional* não deve ser entendida de maneira conservadora nem estática, como volta ao passado ou no passado, mas como uma dinâmica que muda com o tempo e que não perde as qualidades fundamentais relacionadas com os mecanismos de transmissão; isto é, deve ser interpretada em sua complexidade dialética.

No ensaio “Hacia un enfoque sistemático de la cultura cubana”,²⁰ são sintetizadas as relações interativas dos diferentes componentes e processos étnicos

que dão lugar à formação da nação cubana, onde também se estudam os componentes e os processos que conformam a gênese histórica da cultura popular tradicional, em contraste com outras manifestações mais limitadas a setores sociais de dominação.²¹ Posteriormente, em coautoria com Idalberto Suco (1949-), abordamos alguns tópicos-chave sobre *El arte popular tradicional*.²² Por exemplo, por causa das contingências político-culturais do momento, o movimento de artistas amadores foi confundido com um grande número de portadores da cultura popular tradicional, que não eram amadores, mas, justamente, portadores ou protagonistas de tradições habituais em sua cotidianidade. Tradições, em muitos casos, herdadas da época colonial ou republicana.

De maneira semelhante, durante a elaboração do *Atlas etnográfico de Cuba: cultura popular tradicional*, realizaram-se diversos encontros e exposições para divulgar novos resultados parciais do trabalho. Oportunamente, a professora e pesquisadora Lázara Menéndez incluiu na mencionada *Selección de lecturas*, para os estudantes desses assuntos na Universidade de Havana, o texto do discurso pronunciado pelo ministro da Cultura, Armando Hart Dávalos, no encerramento do Segundo Simpósio sobre Cultura Popular Tradicional, que foi realizado na VI Feria de Arte Popular na cidade de Sancti Spiritus, no dia 18 de setembro de 1983. No seu discurso, o ministro valorou positivamente o processo de execução do trabalho de pesquisa:

O trabalho de pesquisa cultural, por província ou município, levado adiante com rigor, como o que vocês e seus colegas que trabalham no Atlas realizam, relaciona-se diretamente com o trabalho das comunidades e com seu acervo cultural e, finalmente, com a chamada cultura popular tradicional. Esse conceito ultrapassa o folclore e abrange todas as expressões da arte e da cultura da localidade quando elas se apresentam como manifestações diretas da população e quando influem ou condicionam a própria forma de ser de cada uma delas. Esse conceito de “cultura popular tradicional” não expressa uma ideia simplesmente do passado, como poderia deduzir-se da formulação “tradicional”. Trata-se de uma arte e de uma cultura criadas imediatamente pelo povo ao longo de um processo histórico que continua sujeito a modificações, de acordo com as possibilidades de mudança e desenvolvimento que implicam os objetivos sociais e a própria aspiração de enriquecer e ampliar a arte. Os fundamentos dessa arte e dessa cultura se encontram no acervo cultural local, porém não para deixá-lo estático ou estratificado como peça de um museu morto, senão para mostrá-lo, como devem fazer os museus: na sua vitalidade e com suas possibilidades presentes e futuras.²³

Essa é uma ideia-chave que deve ajudar a compreender o sentido dinâmico e mutável do que, depois, denominamos *patrimônio cultural vivo*, em franca oposição à denominação de “patrimônio cultural imaterial” ou “patrimônio cultural intangível”, que no jargão institucional é chamado simplesmente de “patrimônio imaterial”. Isto é, realiza-se uma perigosa ablação de seu núcleo duro, *a cultura*, esvaziando o conceito do seu conteúdo principal.²⁴ Essa confusão subsiste e permanecerá em muitas pessoas e instituições de boa vontade,

mas que não têm uma formação antropológica nem filosófica em relação com os atuais avanços das ciências físicas e biológicas.

Em 1988, a revista *Signos* dedicou um número monográfico a “La cultura popular hoy”, que reuniu diversos ensaios de autores latino-americanos conhecidos, como o mexicano Guillermo Bonfill Batalla, o hispano-colombiano Jesús Martín Barbero, o argentino Néstor García Canclini e o venezuelano Tulio Hernández, relacionados com essa problemática na América Latina como parte de um discurso descolonizador, seus conflitos, o poder e o populismo, e a crítica à “Carta do Folclore Americano”, ligada à II Reunião Técnica sobre Cultura Popular Tradicional, realizada em Caracas entre os dias 20 e 24 de julho de 1987.²⁵

A própria revista *Signos* publicou em 1996 outro número monográfico dedicado ao “Folclor: signos y reflexiones”. Naquela oportunidade, participei junto com outros autores cubanos e abordamos temas sobre tradições orais, festas, jogos, medicina popular e religiosidade.²⁶

Por sua vez, a revista *Islas*, da Universidade Central de Las Villas, em Villa Clara, publicou um texto de Manuel Martínez Casanova no qual enfatiza o valor da cultura popular tradicional no âmbito da identidade cultural. Após analisar o papel dinâmico e complexo da identidade cultural, o autor escreve:

A cultura popular, tradicional por essência e totalizadora pela sua amplitude, oferece elementos capazes de serem tidos em comum pelos integrantes de um povo ou nação determinados, independentemente das diferenças que tendem a estabelecer os estratos sociais, os níveis de vida e as desigualdades de escolarização e de oportunidades.²⁷

A experiência acumulada ao longo de três décadas de pesquisas do grupo de trabalho da *Casa Del Caribe*, em Santiago de Cuba, deu lugar a vários trabalhos de interesse e atualidade sobre o assunto. A revista *Del Caribe*, da própria instituição, publicou em 1998 um artigo de Orlando Vergés Martínez, o atual diretor, sobre os “Rasgos significativos de la cultura popular tradicional cubana”. O trabalho vem precedido por uma informação cartográfica sobre 23 agrupações portadoras da cultura popular tradicional que são parte da pesquisa da *Casa Del Caribe*. No texto, o autor reflete sobre a dinâmica na identificação de pessoas, agrupações e comunidades portadoras de determinadas características culturais suscetíveis de serem estudadas em seu contexto. O autor também escreve:

Alguns indicadores que facilitam o reconhecimento das entidades portadoras na dinâmica da cultura popular tradicional:

- I. Na definição de entidades portadoras entram os indivíduos isolados, os grupos e até determinadas comunidades, contanto que essas comunidades mostrem altos índices de integração em uma conduta tradicional socialmente reconhecida.
- II. Nas expressões coletivas da cultura popular tradicional cubana são perceptíveis os seguintes traços:

Demarcação territorial relativa, vinculada a formas primárias de sobrevivência econômica e a modos particulares de povoamento e assentamento das minorias ou grupos, nos quais foram se configurando as diversas expressões que hoje são consideradas próprias de alguma região, território ou comunidade.

Estruturas hierárquicas com altos níveis de definição e exercício da liderança, sobretudo, entre as expressões vinculadas com práticas de religiões populares.

Presença de fortes laços de consanguinidade e parentesco entre os membros de um mesmo grupo, assim como afinidade de traços etnoculturais.

Afinidade de interesses em torno de uma determinada prática sociocultural tradicional que lhe confere um significado representativo e um efetivo valor funcional.²⁸

O texto constitui outro avanço e tem a explícita intenção de não permitir confundir, como já havia acontecido antes, o movimento de amadores da arte com o de milhares de portadores da cultura popular tradicional que não eram amadores, mas, justamente, portadores de tradições habituais em sua cotidianidade. Os trabalhos de campo, que com razão reclamava Vergés, vieram a confirmar a complexidade do tema e apresentaram novos critérios para atender a esse importante componente do patrimônio cultural, especialmente quando se trata de um plano de ação para facilitar a continuidade cultural dessas manifestações.

A mesma revista publicou, em 2000, outro artigo de Vergés onde analisa a problemática da cultura popular tradicional e sua permanente interação com a modernidade. Numa parte fundamental do texto, a autor indica que:

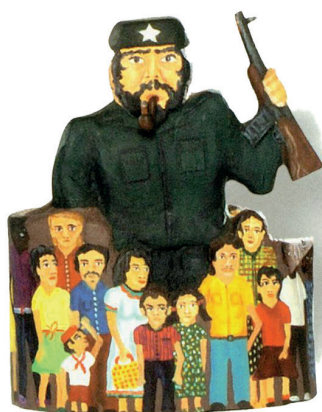
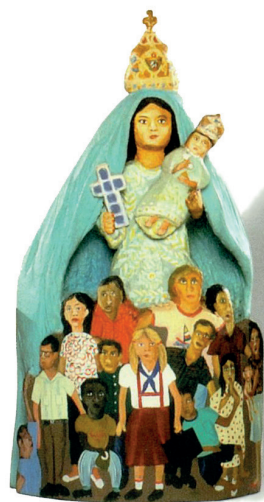
A revolução inaugura um novo capítulo na relação entre tradição e modernidade, que pode ser considerado um conflito não antagônico, embora não esteja isento de alguns traumatismos.

Apesar da natureza reivindicadora das transformações revolucionárias, a inserção de Cuba no campo socialista provocou tensões em torno da necessidade de transformar o *status quo* sobre a base de nossas tradições e história.

Uma estranha tendência a copiar modelos de desenvolvimento social alheios à nossa realidade foi sentida, também, no exercício de uma prática cultural dogmática e imitativa, que procurava a homogeneização e estandardização em detrimento da diversidade que sempre caracterizou a cultura cubana.²⁹

Essa questão é central para não se identificar de maneira errada a unidade nacional com a suposta “uniformidade” de suas expressões culturais, senão com a complexidade e riqueza da diversidade cultural, como bem demonstrou o trabalho da cultura popular tradicional.

Paralelamente, os trabalhos de Joel James Figarola (1940-2006), fundador e primeiro diretor da *Casa Del Caribe*, apontavam para a validação da cultura popular tradicional desde sua dimensão histórica e seu uso instrumental como vigência em desenvolvimento e mudança. No texto “Historia y cultura popular”, após analisar passagens da vida de diversos protagonistas das lutas de liberação anticolonial, como Martí, Maceo e Gómez, o autor sintetiza que é necessário:



Fernando Rodríguez. Mis dioses mi familia, 1993.

ver a cultura popular tradicional como o resultado, socialmente entendido, de toda ação humana criadora, aceita enquanto fixa com alcance coletivo, sem necessidade da intermediação de recursos profissionais, hábitos, costumes e critérios de apreciação e apropriação da realidade. Da mesma maneira, poderíamos ver a cultura popular como surgindo da cultura tradicional e nutrindo-a ao mesmo tempo; como formada por manifestações e inclinações majoritariamente compartilhadas pelos setores populares [...]³⁰

Ainda que, no começo, o autor assuma a concepção da cultura popular tradicional, a divisão operacional que realiza entre “cultura popular” e “cultura tradicional” é discutível pelo seu alcance polissêmico, pois a primeira tem sido amplamente manipulada pelos meios de comunicação maciços e mercantis do capitalismo em sua mais abominável banalização,³¹ e a segunda, pela sua significação, tanto pode se referir ao popular ou subalterno, à maneira de Antonio Gramsci (1891-1937), como ao mais elitista e exclusivo de um grupo social.³²

Por ocasião do sesquicentenário do nascimento do apóstolo da independência cubana, José Martí, foi publicado outro interessante texto de Joel James intitulado “José Martí, la cultura popular tradicional y el equilibrio del mundo”,³³ no qual são ressaltados os vínculos de Martí com a cultura popular tradicional de sua época, tanto em Cuba como em outros contextos, assim como o reflexo na sua obra escrita, desde as *Crônicas norte-americanas* até o *Diário de Montecristi a Cabo Haitiano*. O testemunho de Marcos del Rosario tem uma especial significação simbólica, já que narra como, após o desembarque em Playitas de Cajobabo, Máximo Gómez se ajoelha e canta três vezes como um galo, como anunciação do reinício da luta e vaticínio da vitória.

Em suas “Palavras inaugurais. XXVI Festival do Caribe”, que deixou escritas para uma nova edição do evento e que, lamentavelmente, não pôde ler, o autor voltou a valorizar a significação histórica e patriótica da cultura popular tradicional cubana. Em um trecho fundamental do discurso, o autor diz: “A única maneira de lutar contra a colonização é combater por meio das expressões de nossa cultura popular tradicional, para que tenham voz, entre todos nós, aqueles que nunca são escutados; homens e mulheres anônimos que também fazem a história”.³⁴

No número 48-49 da revista *Del Caribe*, dedicado à vida e obra de Martí, aparecem umas sintéticas “Reflexiones sobre la cultura popular tradicional”, nas quais se argumenta:

Não existe sujeito oficial da cultura popular tradicional. A cultura popular tradicional faz e refaz a si mesma por meio dos impulsos anônimos de homens e mulheres também anônimos dos povos. Em estritos termos eidéticos, isso constitui um milagre e, ao mesmo tempo, um mistério. Saudemos esse milagre e façamos votos para que ele nunca seja descoberto. Para falar de todas essas questões, nós, pesquisadores e estudiosos, nos reunimos em diferentes ocasiões. Continuemos fazendo isso com todo o respeito e liberdade, que são fatores determinantes da história e da cultura cubanas.

A consciência individual, a consciência coletiva e a consciência nacional são níveis sucessivos da cultura popular tradicional cubana, que pode atingir o estágio de uma consciência universal, em concordância com a afirmação de Martí de que a Pátria é a humanidade.³⁵

Essa ideia é fundamental para repensar as prioridades da política cultural e a adequada preservação da cultura popular tradicional como patrimônio da nação, pois a questão não se centra em revelar o “mistério” em todos os seus detalhes, mas em facilitar que o “milagre” seja capaz de resistir aos embates do tempo e às ameaças do esquecimento. Por isso, talvez, no final do texto o autor sentencia: “A cultura popular tradicional tem uma razão de ser em si mesma: constituir uma definição da soberania nacional e com ela um recurso de defesa da independência do país”.³⁶

Em 1983 nasceu a revista *Temas. Estudios de la Cultura*, como órgão do Departamento de Ciência e Técnica do Ministério da Cultura, na qual se publica, entre outros textos, uma parte dos resultados de diversas pesquisas sobre

cultura popular tradicional que depois formariam parte tanto do *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* como do *Atlas etnográfico de Cuba*, que se iniciavam nesse momento.

Entre eles, publica-se um amplo texto de um grupo de autores do Centro de Pesquisa e Desenvolvimento da Música Cubana (Cidmuc) sobre a música nas áreas rurais para que não se confundisse com a chamada “música campesina”, limitada, geralmente, à estirpe hispânica. No texto se propõe levar em consideração a diversidade de manifestações próprias da estrutura socioclassista das zonas não urbanas, assim como a significação cultural dos portadores das manifestações musicais, em relação àqueles que reproduzem e interpretam essas manifestações nos âmbitos de amadores e profissionais.³⁷ Esse trabalho serviu de referência para a seção dos conjuntos instrumentais do *Atlas de los instrumentos...* e, ao mesmo tempo, propôs um conjunto de treze recomendações para melhorar a política cultural para as zonas rurais do país em relação à música popular tradicional, tanto de amadores como de profissionais. Nesse mesmo contexto, também foi publicado um artigo de María del Carmen Victori sobre as “Fiestas tradicionales del campesino cubano”, no qual há uma proposta de classificação que depois seria sistematizada e ampliada dentro de um dos temas do *Atlas etnográfico de Cuba*.³⁸

Após a profunda crise dos anos 1990, reaparece a revista *Temas (Nueva Época)*, com um formato maior e uma ampliação de seu perfil editorial que contribui para a divulgação e discussão dessas questões. Em 2006, realiza-se um encontro, mediado pelo diretor da revista, Rafael Hernández, com a participação de Ariel Fernández, Julio Espinosa e Jesús Guanche. As diversas experiências dos participantes estavam orientadas a tentar responder, de modo muito breve, a perguntas como: “O que é a cultura popular?”; “Ela se diferencia dos conceitos de folclore e de patrimônio?”; “Ela é signo de identidade nacional?”; “Que relação tem com a chamada ‘alta cultura?’”; “Quem cria a cultura popular de um país?”; “Ela é totalmente espontânea?”; “Como influem nela as instituições culturais, os meios de comunicação, a escola?”; “Supõe discriminação usar o termo folclore?”; “A criação popular é oposta ao mercado?”; “Está perdendo o cubano sua capacidade de criação de manifestações populares?”; “Qual é a função do promotor cultural?”; “É possível canalizar a cultura popular sem afetar sua autenticidade?”; “Como abordar a crítica das expressões alienantes que poderiam estar contidas nela?”.³⁹

É um conjunto de perguntas inteligentes com uma infinidade de nuances que provocam uma ampla reflexão sobre o assunto e trazem à tona não só questões teóricas, mas, especialmente, os problemas que ainda existem para enfrentar a adequada consideração dessa “zona da cultura”, para usar o termo da revista *Temas*, como patrimônio da nação.

A culminação do *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, em 1997, e do *Atlas etnográfico de Cuba, cultura popular tradicional*, em 2000, marca a maioridade dessas pesquisas em Cuba, não só pela ampla apli-

cação que tiveram no ensino de diversos níveis e pelos múltiplos contatos com a América Latina, o Caribe e a Europa, mas também porque, pela primeira vez, contamos com uma amostra nacional dessas expressões populares que destacam a riqueza da diversidade cultural.

Notas

- 1 Ver as edições de *El romance en Cuba* (1914, 1972, 1999).
- 2 Da ampla bibliografia do autor sobre o assunto, destaquemos a obra sobre *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (Havana, 1981).
- 3 O texto *Folklore criollo y afrocubano* (Havana, 1959) é um bom exemplo desse assunto.
- 4 Entre sua ampla obra sobre o folclore musical podemos destacar: *La música popular* (1970), *La música y el pueblo* (1974), “La música como materia prima” (in: *América Latina en su música*, 1978) e *Musicología Latinoamericana* (1982), *La música entre Cuba y España*, *La ida* (1998), *Álbum Regio* [revisão e antologia] (1998), *El punto cubano* (1999), “La guaracha, imagen del humor criollo” (in: *Catauro*, 1999), além de uma importante produção discográfica e de CDs.
- 5 Ver “Diálogo imaginario sobre folklore” (In: *Diálogos imaginarios*, Havana, 1979, p.257-75.)
- 6 Ver “Folklore” (in: *Bohemia*. Parte I, Havana, v.56, n.43, p.24-6, out. 1961; Parte II, v.56, n.44, p.25-8, out. 1964; e Parte III, v.56, n.45, p.30-2, nov. 1964); “Al pueblo lo que es del Pueblo” (*Gaceta de Cuba*, Havana, v.2, n.24, p.2-3, 18 ago. 1963); “Carolina Poncet: el folklore como ciência” (in: *Autógrafos cubanos*, Havana: Editorial Artex, 1999, p.55-65); e “Los estudios del folklore en Cuba” (in: *La fuente viva*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1983, p.108-39).
- 7 Exemplifiquemos com os seguintes textos: Bogas, R. S. “El folklore, definición, ciencia y arte” (*Islas*, Santa Clara, v.10, n.1, p.157-61, jan./mar. 1968); e Alfaro Echevarría, L. “Perspectivas sociolingüísticas del análisis del texto y el discurso folclórico” (*Islas*, Santa Clara, n.113, p.176-85, jan./dez. 1996).
- 8 Da sua ampla bibliografia podemos destacar, como exemplo: *Cuentos populares* (1960-1962), 2t.; *La décima popular* (1961). *Refranes, adivinanzas, dicharachos, trabalenguas, cuartetos y décimas antiguas* (1962); *Mitos y leyendas en Las Villas* (1965); *Del piropo al dicharacho (Folklore oral de Cuba)* (1981); e *Mitología cubana* (1985). Recentemente entregamos a diversas instituições cubanas uma coleção digital com 136 fotos sobre esses temas, realizadas por Samuel Feijóo e resgatadas pela Dra. Gema Valdés, quem gentilmente as cedeu para escaneamento para circulação entre pesquisadores e docentes.
- 9 Ver *El Caimán Barbudo* (Havana, n.125, maio de 1978; e n.131, novembro de 1978); e Menéndez, L. (Comp.) *Estudios afro-cubanos. Selección de lecturas* (Havana, 1990, t.1, p.295-323).
- 10 *Ibidem*, p.310.
- 11 Ver, entre outros: “Pantomimas y bailes en el folklore de Cuba” (*Revista de Artes Plásticas*, Havana, 1961); *La fiesta del carnaval en su proyección folklórica* (Havana: Consejo Nacional de Cultura, 1973).

- 12 O texto foi publicado posteriormente como: “El lazo de amarrar el haz” (*Temas. Estudios de la Cultura*, Havana, 1985, p.19); e em Menéndez, L. (Comp.) *Estudios afro-cubanos. Selección de lecturas* (Havana, 1990, t.1, p.265).
- 13 Ver Guerra, R. *Teatralización del folklore y otros ensayos* (Havana, 1989). Livro que inclui cinco textos escritos ao longo da década de 1980 baseados na longa experiência no Conjunto Folclórico Nacional e em Dança Nacional de Cuba, agrupações das quais o autor fora fundador.
- 14 Podemos mencionar como exemplos alguns atos de “cabaretização” recentes ou de tergiversação do folclore em hotéis do norte de Villa Clara (Cayo Santa Maria), na prática do *split* (abertura das pernas no chão), no baile camponês da “Caringa”, coreografia da dança onde se levanta a dançarina para exibir as nádegas da orixá Oxum, graças às bondades do *fo dental*. Comunicação pessoal dada pelo pesquisador Edelberto Rollero Moya, de Remedios, em março de 2008.
- 15 Ver Cerezo, R. “El arte de Petrona Cribeiro” (*Revolución y Cultura*, n.42, p.60-7, 1976).
- 16 Ver Esquenazi, M. “El punto cubano” (*Revolución y Cultura*, n.46, p.28-35, 1976); e “Los cantos de altares” (*Revolución y Cultura*, n.60, p.28-33, 1977).
- 17 Ver “De la cultura popular tradicional y su contenido” (*Revolución y Cultura*, Havana, n.49, p.46-56, set. 1976).
- 18 Ver Moreno, D. *Forma y tradición en la artesanía popular cubana* (Havana, 1998); *Cuando los orichas se vistieron* (Havana, 2002); e *La proyección de lo tangible* (Havana, 2005).
- 19 *Revolución y cultura*, Havana, n.85, set. 1979.
- 20 *Revolución y cultura*, Havana, n.90, fev. 1980.
- 21 Essa síntese estava baseada nos textos introdutórios dos dois *Atlas*, que em 1996 e 2008 foram publicados como *Componentes étnicos de la nación cubana*.
- 22 *Revolución y Cultura*, Havana, n.5, maio 1986.
- 23 Hart (1990, p.335-6).
- 24 Ver, como exemplo, os textos das *Memorias sobre el VII Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países iberoamericanos*, realizado entre os dias 17 e 22 de outubro de 2006 na Venezuela e publicado em Bogotá; e os textos das *Memorias sobre el VIII Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países iberoamericanos*, realizado entre os dias 8 e 14 de setembro de 2007 na cidade de Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia, e também publicado em Bogotá; ou o lamentável pseudoconceito da *Fundación ILAM* (Instituto Latinoamericano de Museus) sobre o suposto “patrimônio intangível”, que demonstra o total desconhecimento sobre os alcances atuais da física e da matéria não necessariamente corpórea. Ver o *site*: <<http://www.ilam.org>>.
- 25 Ver *Signos*, Santa clara, n.36, jul./dez. 1988.
- 26 Ver *Signos*, Santa Clara, n.42, jan./jun. 1996.
- 27 Martínez Casanova (2001, p.56).
- 28 Vergés (1998, p.33).
- 29 Vergés (2000, p.24).
- 30 James (2001, p.25).

- 31 Ver, entre outros textos, García Canclini, N. *Las culturas populares en el capitalismo* (México, 1989); e Kottak, C. P. “La cultura popular norteamericana” (in: *Antropología. Una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana*. Madrid, 1994).
- 32 No sentido estrito, podem-se identificar como “cultura tradicional” tanto o consumo de ovos de avestruz de pequenos grupos de nômades ao sul da África, como os kung, como o depurado e luxuoso *quimono* japonês com um cuidado desenho para damas da nobreza, e utilizado em dias de festa e ocasiões especiais.
- 33 *Del Caribe*, Santiago de Cuba, n.42, p.3-5, 2003.
- 34 *Del Caribe*, Santiago de Cuba, n.48-9, p.6, 2007.
- 35 *Ibidem*, p.8-9.
- 36 *Ibidem*, p.11.
- 37 Ver Alén, O. et al. “La música de las áreas rurales: líneas de desarrollo y perspectivas” (*Temas. Estudios de la Cultura*, Havana, n.4., p.35-42).
- 38 Ver Victori, M. del C. “Fiestas tradicionales del campesino cubano” (*Temas. Estudios de la Cultura*, Havana, n.4, p.83-93, 1985).
- 39 Ver “Cultura popular: entre el patrimonio y el folklor” (*Temas*, n.45, p.79-94, jan./mar. 2006).

RESUMO – Os diversos estudos sobre a cultura popular tradicional em Cuba têm amplos precedentes, desde o final do século XIX até o presente. A realização, ao longo de duas décadas, do *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* e do *Atlas etnográfico de Cuba, cultura popular tradicional*, marca a maioridade dessas pesquisas em Cuba, não só pela grande aplicação que tiveram no ensino de diversos níveis e pelos múltiplos contatos com a América Latina, o Caribe e a Europa, mas também porque, pela primeira vez, pode-se contar com uma amostra nacional dessas expressões populares que destacam a riqueza da diversidade cultural. Essa experiência possibilitou, como em grande parte da América Latina e do Caribe, questionar as limitações disciplinares do folclore e ampliar o alcance antropológico da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Folclore, Cultura popular tradicional, Patrimônio cultural vivo, Portadores culturais.

RESUMEN – Los diversos estudios sobre la cultura popular tradicional en Cuba tienen amplios precedentes desde fines del siglo XIX hasta el presente. La realización durante dos décadas del *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* y del *Atlas etnográfico de Cuba, cultura popular tradicional*, marcan la mayoría de edad de estas investigaciones en Cuba, no solo por la amplia aplicación que ha tenido en la enseñanza de diversos niveles y los múltiples contactos con Latinoamérica, el Caribe y Europa, sino porque, por vez primera se cuenta con una muestra nacional de estas expresiones populares que destacan la amplia riqueza de la diversidad cultural. Esta experiencia facilitó, como en gran parte de América Latina y el Caribe, cuestionar las limitaciones disciplinares del folclore y ampliar el alcance antropológico de la cultura.

PALABRAS CLAVE: Folklore, Cultura popular tradicional, Patrimonio cultural vivo, Portadores culturales.

ABSTRACT – The various studies of traditional popular culture in Cuba have many precedents, dating from the late 19th century to the present. The development, over two decades, of the *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* [*Atlas of Cuban folk-popular music instruments*] and the *Atlas etnográfico de Cuba: cultura popular tradicional* [*Ethnographic atlas of Cuba: traditional popular culture*], represent the coming of age of such studies in Cuba, not only because they are widely applicable in several levels of teaching and establish a multitude of contacts with Latin America, the Caribbean and Europe, but also because, for the first time, we have a national sampling of these popular expressions that revealed a wealth of cultural diversity. As in much of Latin America and the Caribbean, this experience called into question the disciplinary limitations of folklore and expanded the anthropological reach of culture.

KEYWORDS: Folklore, Traditional popular culture, Living cultural heritage, Cultural carriers.

Jesús Guanche é doutor em Ciências Históricas (especialidade: Antropologia cultural), pesquisador titular da Fundação Fernando Ortiz e professor titular adjunto da Faculdade de Artes e Letras, da Faculdade de Filosofia e História da Universidade de Havana e do Instituto Superior de Arte. @ – jguanche@cubarte.cult.cu

Tradução de Diego Molina. O original em espanhol – “Los estudios en Cuba sobre las limitaciones del *folklore* y el alcance de la *cultura popular tradicional*” – encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.

Recebido em 22.12.2010 e aceito em 20.1.2011.